

La guerra y la posguerra en Jaime Gil de Biedma

por **Nora Letamendía**
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

El propósito de nuestro trabajo es el de realizar una aproximación a la obra de Jaime Gil de Biedma (Barcelona 1929-1990), rastreando en ella las estrategias y procedimientos de persuasión que operan en el acto de enunciación desde donde es posible rescatar tanto el ethos poético/autor, como el modelo de receptor y definir asimismo su propuesta estética. Nos acercaremos entonces para esta reflexión a algunos poemas del poeta barcelonés: “Años Triunfales”, “Apología y petición”, “En el Castillo de Luna”, “Piazza del Popolo”, “El Arquitrabe”, poemas que se organizan en torno a una ficción que, articulando lo individual y lo colectivo, problematiza la mirada del personaje poético tanto en tiempos de la guerra civil española como de la posguerra, para advertir en ellos el efecto que la voz poética ejerce sobre el lector.

POESÍA ESPAÑOLA — JAIME GIL DE BIEDMA — ETHOS POÉTICO/AUTORAL — GUERRA CIVIL ESPAÑOLA — LA POSGUERRA

Todo acto de enunciación contempla un destinatario sobre el que proyecta una imagen de autor y una visión del mundo que se evidencian en la forma de expresión, el tono, el estilo y la fuerza afectiva que utiliza para conmover y convencer al lector. El vínculo entre el sujeto del discurso con el *ethos* retórico permite optimizar el abordaje del hecho literario atravesando tanto los andamiajes discursivos y pragmáticos, como institucionales e ideológicos. Nos acercaremos entonces para esta reflexión a algunos poemas del poeta barcelonés: “Años Triunfales”, “Apología y petición”, “En el Castillo de Luna”, “Piazza del Popolo”, “El Arquitrabe”, poemas que se organizan en torno a una ficción que, articulando lo individual y lo colectivo, problematiza la mirada del personaje poético tanto en tiempos de la guerra civil española como de la posguerra, para advertir en ellos el efecto que la voz poética ejerce sobre el lector. La poesía lírica inmediateza una percepción más intensa de las emociones y sentimientos representados. Así, Jaime Gil de Biedma expone en su *Retrato del artista en 1956*, una idea que Pere Ballart (2008) califica como “una digresión de un vuelo teórico indiscutible”:

Cuando yo hablo o escribo una carta, el destinatario de mi actividad expresiva es alguien determinado con respecto a mí —aunque no sepa su nombre, aunque no le vea, aunque no le conozca— dentro de una situación mía que es previa a lo que expreso. Pero cuando escribo un poema, sé que el destinatario de mi actividad es el lector: alguien que solo se determinará dentro de una situación de hecho, el acto de lectura, que es posterior a mi expresión. Un poema es una letra a la vista, sin plazo fijo de vencimiento. (2000: 219)

De este modo, Biedma sostiene que, para él, la imagen que le proyecta la palabra poesía no es la de un hombre escribiendo un poema sino la de un hombre —él— leyendo un poema, lo que requeriría tanto un estudio del acto de escritura, como de la experiencia lectora y la relación de ambos a través del poema. El poema, afirma, es una relación entre dos modos, especializados y determinantes, el del poeta y el del lector, siendo para él la poesía el poema “en tanto que asumido en la lectura” (2000: 218). Para Gil, el lector queda determinado formalmente por la situación de hecho del poeta. Así, en los poemas mencionados, se muestra el grado de compromiso del autor con un lector entrenado que decodifica, reconoce, participa del guiño irónico completando el sentido.

“Años triunfales” (*Moralidades*, 125) es una clara parodia de la “Marcha triunfal” de Darío que, además, asoma en el epígrafe. El poema ofrece la visión degradada y vulgar de las fuerzas leales a Franco, cuyos integrantes, amparados en su condición de vencedores, someten a

sus propios hermanos practicando una represión sin precedentes, lo que las opone ostensiblemente al festejo de la gloriosa victoria militar contra un importante pueblo extranjero que canta el poeta modernista. Además, el título evoca la imposición gubernamental de denominar, aun en las cartas privadas, primero, segundo, tercer “año triunfal” a los que siguieron a los hechos del 36.

“Media España ocupaba España entera/ con la vulgaridad, con el desprecio/ total de que es capaz, frente al vencido,/ un intratable pueblo de cabreros”. La caracterización de “intratable pueblo de cabreros” ubica al lector desde los primeros versos en una posición condenatoria por parte del autor. Carlos Mangone, en su estudio sobre retórica polémica, rescata el recurso de la *desmitificación*, que consiste en descifrar los verdaderos móviles del oponente, cuestionando la legitimidad, la “moral” de los mismos: “La desmitificación opera como una suerte de develamiento, un pasaje a la realidad, se muestran las causas, los efectos y los intereses de las acciones de los hombres” (2008: 59). Así, la mirada crítica del sujeto se expande sobre los despojos de Madrid y Barcelona, antes esplendorosas y prósperas ciudades, hoy escenario de miseria, muerte y prostitución. Son tiempos desgarrados, terribles, que Gil construye apoyándose en la oscuridad, la suciedad, los olores. La eficacia persuasiva de la voz insiste en el sórdido paso de las mujeres, desastradas, andrajosas, solitarias que funciona en paralelo con el majestuoso desfile del cortejo de los paladines de Darío. Pero la representación de los vencedores en la versión biedmana retrata la vulgaridad, la insolencia de seres despreciables, produciendo en el lector la absoluta conciencia de la supervivencia ruin y miserable de la posguerra española.

En “Apología y Petición” (*Moralidades*, 89), poema de neto corte ensayístico, Gil de Biedma, haciendo gala de un virtuosismo técnico admirable, adopta un molde estrófico sumamente complejo: la sextina, pieza compuesta por seis estrofas y una contera. La palabra final de cada verso de la primera estrofa se reitera, en una secuencia determinada y distinta, en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en el terceto final. La mera alusión a la palabra *sextina* convoca un cúmulo de autores, obras líricas y estudios filológicos que van desde la trovadoresca occitana en la voz de Daniel Arnaut hasta la recreación realizada por poetas ingleses y angloamericanos como Auden, Pound o Eliot, de gran incidencia en el autor de *Moralidades*. Sin embargo, según reconoce Marcela Romano (2007), el poeta no asume una mimesis reproductiva, sino que propone una poética que fusiona la rigurosidad estética con la función social del arte, construyendo un discurso abierto por igual a la literatura y al contexto histórico. Mientras que las sextinas tradicionales abordaban temas poéticos universales, Gil de Biedma encara la denuncia social del pasado, del presente desmoralizador de España, dando paso a una petición en la contera. En las tres primeras estrofas, el lector asiste al planteamiento inexorable de una voz plural que reconoce la “terrible maldición de España” para luego dejarle la palabra a un sujeto lírico que refuta la idea. Como plantea Marc Angenot, el término *refutación* alude al razonamiento y a todo medio persuasivo que intenta acreditar la incoherencia de una proposición del adversario. De este modo, Carlos Mangone, rescatando las ideas del teórico belga, afirma que “la principal puesta en duda de la posición adversa es la utilización de sus propios argumentos para arribar a conclusiones diferentes, contradictorias e imprevistas para el polemizado o refutado” (2008: 58). Esta refutación no se estructura en el poema como una simple contra aserción, sino que Gil de Biedma reflexiona e impone su mirada crítica al plantearle al receptor la responsabilidad de un mal gobierno en el sufrimiento por la pobreza y el hambre: “son hombres quienes han vendido al hombre”, afirma para, pasando del desencanto a la petición que sugiere desde el título, espejar un gesto de esperanza en ese horizonte tambaleante, plagado de incertidumbre. El poeta sostiene que en las palabras a repetir “llama”, “fuego”, “cristal”, “nieve”, frecuentemente usadas en las versiones tradicionales, “la repetición sistemática las vacía de todo sentido, convirtiéndolas en comodines” (Biedma 1985: 83). Él, distanciándose del modelo original, se servirá en cambio de palabras vinculadas a la trama social e histórica de su tierra.

Así, los vocablos, mayoritariamente trisílabos, repetidos en el remate de cada verso, “España”, “demonios”, “pobreza”, “gobierno”, “hombre” e “historia”, logran ilustrar al lector acerca del argumento del poema, en una resonancia gradual que se le impone persuasivamente. Esta insistencia de los términos establece una tensión que va en aumento y profundiza con su

repetición la idea recurrente: que no son los demonios los que han hundido a España sino la miserable acción del gobierno, para pedir finalmente “que España expulse a esos demonios/ Que la pobreza suba hasta el gobierno/ Que sea el hombre el dueño de su historia”.

En el romance “En el Castillo de Luna” (*Moralidades*, 118), en el que se recrea la cuestión española desde la perspectiva de los vencidos, Biedma elige para expresarse la octavilla aguda de rima asonante abrazada.¹ Cabe señalar que también se denomina octavilla a la pequeña hoja de papel impresa con propaganda, generalmente de carácter político. En el poema, encabezado por un epígrafe del *Romancero* de Bernardo del Carpio que presta sus versos al título, es interesante subrayar que la imitación se juega doblemente, en la forma y en la experiencia que se va a narrar. Es, en palabras de Pere Rovira (1986), una reflexión presente en la conciencia del poeta, quien se dirige a un preso político que, después de dos décadas, acaba de ser liberado. El poeta no entabla con él un diálogo, sino que traduce la huella que le produce la noticia de la excarcelación, o quizás de su abatida presencia en la calle. Así, desde un enfoque denunciatorio, la voz poética espeja la percepción acabada de la terrible situación de la posguerra, en comunicación con otros desastres del pasado, no menos graves, que en paralelo se desprenden del romance citado. Los versos del epígrafe se recuperan en la segunda estrofa en la que Gil expone la imagen de un anciano devastado, aniquilado por un dolor irreprimible que hace vibrar el ánimo del lector: “Hoy te miran cano y viejo,/ ya con la muerte en el alma,/ las paredes de la casa/ donde esperó tu mujer/ tantas noches, tantos años,/ y vuelves hecho un destrozo,/ llenos de sombra los ojos/ que casi no pueden ver”. De este modo, el poema no se estaciona en el personaje liberado sino que expone frente al receptor la reacción del personaje poético, su diálogo íntimo frente al derrumbe irreparable de una vida malgastada en la cárcel.

Rovira entiende que el valor testimonial de este romance se impone desde la relación que la conciencia del poeta establece con la tragedia del otro, que también es la suya, comprendiéndolo: el afuera que aguarda al prisionero es terrible, no solo por los daños irremediables de ese “boquete en el alma” que ya no podrá tapar, sino por el derrumbe moral que se tiende sobre una sociedad políticamente devastada cuyos efectos se expanden sobre todos, cuya ruina es de todos: “Serás uno más, perdido,/ viviendo de algún trabajo/ deprimente y mal pagado,/ soñando en algo mejor/ que no llega. Quizá entonces/ comprendas que no estás solo,/ que nuestra España de todos/ se parece a una prisión”. El posesivo en primera persona plural marca en el plano enunciativo “el colectivo de identificación” que señala Eliseo Verón (1996), fundamento de la relación que el discurso construye entre enunciador y prodestinatario.

Observamos en el cierre, en el que el poeta, rescatando metros en desuso y vertiéndolos en claras escenas cotidianas, alude a una España fosilizada, mediocre y caduca que se contrapone a una sociedad viva, cómo está presente el tema de las dos Españas, la oficial y la vital, de la que hablaban Galdós y Machado. El sujeto poético se instala así en una reflexión crítica desde donde el lector “escucha” los ecos de la dictadura y del lábil margen de libertad que fluye en esa gran prisión que significó la vida en la España franquista.

En “Piazza del Popolo” (*Compañeros de viaje*, 76), poema de clara crítica social, estructurado en la forma tradicional del romance, Gil asume un lenguaje poético que evoca la apariencia de coloquialismos y toma elementos orales singularizando la voz hablante a través del monólogo dramático. El romance, precedido por un subtítulo que indica “Habla María Zambrano”, ubica al lector y expone la intención del poeta: actualizar la voz de quien es una conocida escritora, exiliada y conocida también por sus actividades políticas. El poeta, fuertemente conmovido por la viveza e intensidad de la narración de María Zambrano, filósofa y ensayista que colaboró en la defensa de la República, intenta reproducir su tono y generar en el lector un efecto similar, transcribiéndole la emoción que a él le produjo la emoción de María Zambrano, trasladando el impacto de sus palabras: “El recuerdo de nuestra conversación de

¹ La octavilla italiana u octavilla aguda es una combinación de ocho versos de ocho sílabas o menos, en que el cuarto y el octavo poseen rima aguda, y el segundo y el tercero riman entre sí, así como el sexto y el séptimo, quedando sueltos el primero y el quinto (-8, a8, a8, b8 agudo; -8, c8, c8, b8 agudo). Fue una estrofa muy popular a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX y se utilizó frecuentemente para el canto por su gran musicalidad. Se usó en el teatro solamente para las partes cantadas.

aquella noche me impresiona tanto como la conversación me impresionó entonces” escribe en su diario (2000: 149).

El poema se abre con una cláusula que insinúa el inicio de un cuento o una leyenda: “Fue una noche como ésta...”. Ello, sumado a la estructura tradicional del romance, de neto corte oral, potencia el sentido sugiriendo una atmósfera de narración en vivo, con un narrador y un público presente, apoyado por palabras como *oscuridad* o *silencio* que aportan misterio y suspenso al relato. De pronto, la voz narradora del inicio deviene simple espectadora de un acontecimiento que observa solitaria desde el balcón, a la distancia, y en esa observación silenciosa ciertos elementos sugieren un guiño introspectivo de parte de la hablante (“presentimiento/ religioso era el futuro... y yo,/ ...era también un latido escuchando”). En la distancia María se une a los otros cantando la Internacional: “Oh sí, cantábamos todos/ otra vez, qué movimiento, qué revolución de soles en el alma”. El verbo en primera persona plural marca en el plano enunciativo “el colectivo de identificación” que, como ya hemos consignado, señala Eliseo Verón. Así, resume en el canto el sentido de lucha, de combate, de deseo unitario, de exilio, de esperanza, de sentimiento político. La canción de la plaza le trae a la memoria otras canciones en que ella cantaba con sus amigos: “Sonrieron rostros de muertos amigos saludándome a lo lejos borrosos —pero qué jóvenes, qué jóvenes sois los muertos!”. Verón afirma que enunciar una palabra política consiste en situarse a sí mismo y en situar al destinatario por medio de descripciones, evaluaciones, prescripciones y promesas, respecto de las entidades del imaginario, los metacolectivos, con los cuales el enunciador busca construir una relación y, por otro, el colectivo de identificación, entidad que funda la legitimidad de la toma de la palabra. “Piazza del Popolo” es un canto a aquellos hombres que facilitarán ese tiempo fecundo que se espera. La esperanza en el porvenir de España. El hecho que inspiró el poema es la recreación de las palabras de la escritora exiliada, intentando que el lector se sienta invadido por la misma emoción que sobrecogió al poeta al escucharlas.

En “El Arquitrabe” (*Compañeros de viaje*, 56), se explicita el tema del *yo* colectivo que incluye al sujeto lírico en un régimen sin libertades políticas. Usando un tono meditativo, Gil ironiza sobre la opresiva realidad de la posguerra sirviéndose de una metáfora que le permite establecer una complicidad con el lector entrenado y obviar la censura. El arquitrabe es una viga, un largo y grueso madero usado para techar y sostener las construcciones. Según la arquitectura clásica, el arquitrabe es la parte inferior del entablamento, esa parte sobre la que descansa el friso y que, a su vez, se apoya horizontalmente atravesada sobre pilares o sobre capiteles de columnas soportando el peso del techo y distribuyéndolo entre los pilares que lo sostienen. Jaime Gil de Biedma adopta el término, según le confiesa a Harold Alvarado Tenorio, como símbolo de la dictadura franquista la cual, se supone y se desea, estaría tambaleante y en peligro de derrumbe.² Por este motivo, a pesar de los pilares que lo sostienen, “gente atenta” construye unos andamios, “andamios para las ideas”, como expresa el epígrafe en clara alusión al libro homónimo de Adolfo Muñoz Alonso, que le permitan mantener en pie el sistema social y político determinado por el régimen reinante. La noción de “andamios para las ideas”, que se reconoce en las instituciones o estructuras ideológicas y morales dominantes en España, se expande por todo el poema y se explicita en la cuarta estrofa.

En los primeros versos la burla está anclada en ciertos ciudadanos, “gentes pomposas”, que hablan de los conflictos del país como si en realidad se pudiera estar verazmente informado. Gil carga de sarcasmo estas líneas en las que sobrevuela la esperanza de un retorno al estado republicano. Es, en palabras de Mangone (1992), una forma de agredir al adversario simulando ser benévolo, condescendiente y tolerante con él. El desasosiego, el descontento popular da lugar a rumores (desgraciadamente infundados si tenemos en cuenta los ominosos treinta y nueve años de gobierno franquista), que anunciaban la debacle, el derrumbe del arquitrabe, para angustia de unos y esperanza de otros. Se habla de un enemigo invisible, pero sentido, que se esparce como el polvo, siempre considerando que era calificado como enemigo cualquier ciudadano que no adhiriera a los principios del régimen.

En la cuarta estrofa, desde una aparente ingenuidad, se le ofrece al lector la singular polisemia del vocablo inglés *scaffold*, que es andamio y es cadalso, para mostrarle cómo esos

² Disponible en: www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_gildebiedma.html

andamios que pretenden sostener el poder hegemónico se transforman en cadalso. Su objetivo es cuidar la moral y los principios prohibiendo, censurando, mutilando las libertades personales, incluso la osadía de hacer pública la felicidad de un encuentro amoroso o aun de comprar el libro deseado (recordemos las dificultades para publicar o para acceder a ciertos autores durante la dictadura). Así, el poema se abre y se cierra en una estructura circular aludiendo al arquitrabe, a los que están subidos a él, los que evalúan y condenan, los que “fulminan”.

Jaime Gil de Biedma construye en estos poemas su visión de la posguerra española ofreciendo una representación dinámica de la misma, recreada por el lector a través del movimiento mismo de la palabra del poeta. El *ethos* comporta una experiencia sensible del discurso y moviliza la afectividad del destinatario *impresionándolo* desde la cuidada elección de los términos y los argumentos, la mirada crítica, el gesto movilizador. Dominique Maingueneau señala que la eficacia del *ethos* depende del hecho de que envuelve de algún modo la enunciación sin ser explicitado en el enunciado. “Desde que hay enunciación, cualquier cosa del orden del *ethos* se encuentra liberada: a través de su palabra, un locutor activa en el intérprete la construcción de una cierta representación de sí mismo” (Maingueneau 2002: 65). El autor entonces, fragua una imagen de sí sirviéndose de ciertos comportamientos verbales o no verbales a través de los cuales inferimos lo que es, para él, ser escritor. Y es en la interacción entre esos comportamientos y las obras por un lado, y en la interacción entre esas obras y las reacciones del receptor por otro, que se construye su imagen de autor.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Nebot, Francisco (1996). “Lengua o estilo de Jaime Gil de Biedma”. AAVV, *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*. Vol. 1. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 111-120.

Alvarado Tenorio, Harold. “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”. Disponible en: www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_gildebiedma.html

Amossy, Ruth (2010). “Images de soi, images de l’autre. ‘Je’- ‘Tu’”. *La présentation de soi. Ethos et identité verbal*. París, Presses Universitaires de France, 103-130.

Ballart, Pere (2008). “Una elocuencia en cuestión, o el ‘ethos’ contemporáneo del poeta”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos*, Barcelona, Crítica.

Gil de Biedma, Jaime (1998) [1982]. *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen.

Gil de Biedma, Jaime (1985). “La imitación como mediación o de mi Edad Media”. Francisco Rico (ed.), *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid, Trieste.

Gil de Biedma, Jaime (2000). *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen.

Gil de Biedma, Jaime (2002). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. El Aleph Editores, Barcelona.

Maingueneau, Dominique (2002). “Problèmes d’ethos”. *Pratiques* 113/114: 55-67. (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi).

Maingueneau, Dominique (2015). “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24.

Mangone, Carlos y Jorge Warley (1992). *El Manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.

Pont Bonsfills, Anna (1996). “Una aproximación al tema carcelario a partir de *En el castillo de Luna* de Gil de Biedma”. AAVV, *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*. Vol. 1. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 445-450.

Romano, Marcela (2007). “La palabra moral de Jaime Gil de Biedma: una cuestión de formas”. *La nueva literatura hispánica* 11.

Rovira, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall.

Verón, Eliseo (1996). “La palabra adversativa”. AAVV, *El discurso político*. Buenos Aires, Hachette, 11-26.